



IdeAs

Idées d'Amérique

11 | Printemps/Été 2018

Modernités dans les Amériques : des avant-gardes à aujourd'hui

L'échec et la splendeur : les allégories du baroque moderne dans l'œuvre d'Octavio Paz

El esplendor y el fracaso: las alegorías del barroco moderno en la obra de Octavio Paz

Decline and Splendor: Octavio Paz and the Allegories of Modern Baroque

Marcos Rico Domínguez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ideas/2637>

DOI : 10.4000/ideas.2637

ISSN : 1950-5701

Éditeur

Institut des Amériques

Référence électronique

Marcos Rico Domínguez, « L'échec et la splendeur : les allégories du baroque moderne dans l'œuvre d'Octavio Paz », *IdeAs* [En ligne], 11 | Printemps/Été 2018, mis en ligne le 18 juin 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ideas/2637> ; DOI : 10.4000/ideas.2637

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



IdeAs – Idées d'Amérique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'échec et la splendeur : les allégories du baroque moderne dans l'œuvre d'Octavio Paz

El esplendor y el fracaso: las alegorías del barroco moderno en la obra de Octavio Paz

Decline and Splendor: Octavio Paz and the Allegories of Modern Baroque

Marcos Rico Domínguez

Introduction : le retour au baroque ou le baroque moderne

- 1 Baroque et modernité convergent dans une constellation, dans un tourbillon, se plient et se déplient ensemble. La modernité du baroque se révèle à la fois dans sa résistance, à travers les stratifications du concept de baroque, dans sa réhabilitation, dans sa réincorporation comme l'origine de la modernité elle-même qui configure, conforme, crée. Après un long débat historique, idéologique et esthétique sur le baroque, la réévaluation théorique et critique du baroque¹ non seulement met en exergue le lien étroit entre le baroque et la modernité, mais surtout jette une éclatante lumière sur ce qu'est l'origine même de la modernité².
- 2 La réflexion sur le baroque a permis tant de comprendre le phénomène que de le définir. C'est à partir de cette réflexion que l'on peut mieux comprendre les mécanismes du retour du baroque et ses nouvelles formes d'expression. Ce retour est au centre de la réflexion esthétique et philosophique non seulement en Europe³, mais également en Amérique latine :

Ainsi se dessine, depuis Alejo Carpentier jusqu'à Severo Sarduy, en passant par José Lezama Lima, une chaîne d'auteurs qui ont largement contribué à l'invention et à la diffusion d'un baroque sui generis. La pensée carpenterienne inaugure une fertile réflexion théorique sur une Amérique baroque par essence. De son côté, José Lezama Lima propose une quête des origines de l'expression américaine qu'il

considère comme une intégration et un dépassement des formes européennes. Severo Sarduy, enfin, promeut l'idée d'une réactualisation du baroque. (Moulin-Civil F., 1998 : 25)

- 3 La réévaluation du baroque fait partie d'une nouvelle expérience esthétique en Amérique latine qui regroupe des écrivains et des critiques, parmi lesquels Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Severo Sarduy et notamment Octavio Paz.
- 4 La réflexion théorique d'Octavio Paz sur le baroque et ses relations avec la modernité trouve un prolongement dans son œuvre poétique ; parallèlement, son intérêt pour l'expérience allégorique moderne du langage et du silence chez Sor Juana, la grande poétesse mexicaine du XVII^e siècle, est emblématique de la réévaluation et de la réactualisation du baroque. La formule de « l'échec et la splendeur » s'inspire de la vie et de l'œuvre de Sor Juana en relation avec la préoccupation de Paz pour la chair et la complexité baroques : le titre de mon article décrit l'œuvre poétique et théorique de Paz comme l'image d'une réécriture allégorique du baroque moderne. Cette expérience entre l'échec et la splendeur synthétise en même temps une relation dialogique et une vitalité du langage par rapport aux matériaux scatologiques et eschatologiques : c'est le style que Paz appelle « baroque excrémental ».
- 5 La fortune de la notion de baroque au XX^e siècle s'est nourrie de contributions théoriques qui visaient précisément à établir un lien entre baroque et modernité, plus récemment entre baroque et postmodernisme. Ce faisant, la réévaluation du baroque s'est transformée en réécriture⁴. Le XX^e siècle se reconnaît dans le miroir du XVII^e siècle. Le concept de baroque crée un pont entre les siècles, tout en proposant un regard neuf. Cette réflexion mène, à son tour, au néobaroque. Dans ce regard sur le baroque qui tente d'en donner une définition, dans cette reconstruction rétrospective, il y a en même temps une construction du néobaroque : en d'autres termes, le baroque « historique » lui-même est une invention fondée par le regard de notre présent.

L'échec et la splendeur : les allégories du sacré et le baroque « excrémental »

- 6 La première tradition poétique mexicaine est marquée par la conscience de sa position périphérique, dans le monde hispanique et par le désir de contester cette position marginale et cette distance. Elle cherche une forme qui puisse la rendre contemporaine de ses maîtres espagnols et de ses modèles italiens⁵. Lorsque Paz décrit et relit cette tradition, il la crée et se reconnaît en elle et aussi reconnaît sa modernité, en ce qu'elle choisit une tradition littéraire particulière, au-delà de la situation périphérique historique, qui transcende sa propre histoire.
- 7 De fait, la première tradition mexicaine, qui est une *transplantation* et un *déracinement*, est en même temps une littérature qui tente d'intégrer les civilisations préhispaniques : « Desde su nacimiento la literatura novohispana tuvo conciencia de su dualidad. La sombra del otro, verdadero lenguaje de fantasmas, hecho no de palabras sino de murmullos y silencios, aparece ya en los poemas de los poetas del siglo XVI » (Paz O., 1994 : 73)⁶.
- 8 Paz fait de l'étrangeté, sous la forme du pli et de l'excès, l'expression privilégiée d'une nature hybride et d'une « singularité » esthétique et historique :

En este amor por la extrañeza están tanto el secreto de la afinidad del arte con la sensibilidad criolla como la razón de su fecundidad estética. Para la sensibilidad barroca el mundo americano era maravilloso no solamente por su geología desmesurada, su fauna fantástica y su flora delirante sino por las costumbres e instituciones peregrinas de sus antiguas civilizaciones (...). Muchas veces se ha dicho, en ocasiones como elogio y en otras para lamentarlo, que el barroco mexicano exagera sus modelos peninsulares. En efecto, la poesía de Nueva España, como todo arte de imitación, trató de ir más allá de sus modelos y así fue extremadamente barroca: fue el colmo de la extrañeza. Este carácter extremado es una prueba de su autenticidad (...) la singularidad estética del barroco mexicano correspondía a la singularidad histórica y existencial de los criollos. Entre ellos y el arte barroco había una relación inequívoca, no de causa a efecto, sino de afinidad y coincidencia. Respiraban con naturalidad en el mundo de la extrañeza porque ellos mismos eran y se sabían extraños. (ibid., p. 85-86)⁷

- 9 Pour Paz, le baroque mexicain est un art de l'étrangeté et de l'exagération, un *baroque à l'extrême*, qui tire profit d'effets esthétiques nouveaux liés à l'exploitation de la culture américaine. Cependant, le travail sur cette matière inédite, à l'aide de modèles européens et d'un regard esthétique moderne, demeure un produit de l'esthétique baroque, et le baroque mexicain est en même temps une représentation et une analyse critique. Son approche est également philosophique, à travers la réflexion sur la beauté et sur les valeurs esthétiques de la Renaissance : le « baroquisme » du poète Bernardo de Balbuena est un verbiage, une invention sans fin, une floraison d'images et de concepts poétiques.
- 10 Si le baroque mexicain est le fruit de son époque, et non pas de la nature américaine pourtant considérée comme baroque, il fonde sa propre tradition et sa propre modernité. D'une part, il se fonde sur la réécriture d'une esthétique qui souligne et exagère sa propre vision du monde, par sa mise en relation dialogique et antagoniste avec la tradition espagnole et européenne. D'autre part, il est l'héritier d'un monde en ruine qu'il intègre et incorpore pour le sauver de l'oubli.
- 11 Dans la tradition mexicaine, le baroque redonne vie au monde indigène et natif qui s'exprime à travers de la résistance et du silence, dans une allégorie de la ruine et de la disparition, de l'image du sacrifice et de sa sublimation. L'image emblématique du baroque mexicain, qui réunit la profusion ornementale et une structure claire du concept, est l'autel des églises du Mexique. C'est la parfaite expression dialectique du baroque, en ce qu'elle conserve l'ancienne sphère du sacré, tant du paganisme que du catholicisme espagnol, faite d'un langage de murmures et de silences, d'absences et de présences, d'ombres et de lumières, de divergences et de convergences.
- 12 Octavio Paz dans son livre *Conjonctions et disjonctions* cherche à définir et à déterminer le sens du secret contenu dans la sphère du sacré. Partant des relations établies par les différentes civilisations entre les styles artistiques et la religion, Paz s'intéresse à la façon dont le sacré est devenu essentiel dans le baroque. On peut définir le livre comme une recherche des configurations symétriques, antagonistes et paradoxales, et comme une réflexion sur la liaison et la dispersion de la dialectique du sacré à travers les catégories de *corps* et du *non corps*, catégories que Paz propose dans une perspective comparatiste, pour éviter d'utiliser des concepts propres à telle ou telle civilisation : « Alors que l'Occident chrétien semble avoir établi – avec la Réforme protestante en particulier – une *disjonction* de plus en plus grande entre “le signe *corps*” et “le signe *non corps*”, l'Orient aurait, sous l'influence du tantrisme, rendu toujours plus forte et plus nécessaire la *conjonction* entre ces signes » (Giraud P.-H., 2002 : 225).

- 13 La réflexion de Paz remet en question la relation entre le sacré et le baroque et la façon dont l'Eros se manifeste. Paz évoque également le nouveau rapport au langage de l'homme moderne : « hemos olvidado que los signos son cosas sensibles y que obran sobre los sentidos » (Paz O., 1993 : 20)⁸. Il ajoute : « La misión del lenguaje es significar y comunicar los significados, pero los hombres modernos hemos reducido el signo a mera significación intelectual y la comunicación a la transmisión de información » (*ibid.*, p. 20)⁹. Le monde se transforme à travers l'art en un langage sensible : parler avec le corps et transformer le langage en un corps.
- 14 C'est ce processus que Paz a appelé *l'incarnation des images* : « El rito antiguo se despliega en un nivel que no es del todo el de la conciencia : no es la memoria que recuerda lo pasado sino el pasado que vuelve [...]. El arte es el equivalente moderno del rito y de la fiesta : el poeta y el novelista construyen objetos simbólicos, organismos que emiten imágenes » (*ibid.*, p. 22)¹⁰. Selon Paz, l'art et la poésie sont des rites solitaires de la contemplation et de la lecture. Les images ne sont *incarnées* dans l'art que pour être *désincarnées* au moment de la lecture ou de la contemplation.
- 15 En outre, l'artiste croit en l'art et non dans la réalité de ses visions : « Para Velázquez, la Venus [en el espejo] es una imagen ; para Góngora el ojo solar del cíclope es una metáfora y para Quevedo el ano ciclópeo es un concepto más, una agudeza » (*ibid.*, p. 22)¹¹. On est dans le domaine de l'art baroque où le langage est encore vivant : « la agudeza de Quevedo y la metáfora de Góngora eran todavía lenguaje vivo. Si el siglo XVII había olvidado que el cuerpo es un lenguaje, sus poetas supieron crear un lenguaje que, tal vez a causa de su misma complicación, nos da la sensación de un cuerpo vivo » (*ibid.*)¹². C'est-à-dire que le baroque offre *encore* la possibilité de parler de manière physique des choses physiques :
- El cuerpo es imaginario no por carecer de realidad sino por ser la realidad más real: imagen al fin palpable y, no obstante, cambiante y condenada a la desaparición. Dominar el cuerpo es suprimir las imágenes que emite – y en eso consisten las prácticas del yogín y el asceta. O disipar su realidad –, eso es lo que hace el libertino. Unos y otros se proponen acabar con el cuerpo, con sus imágenes y sus pesadillas: con su realidad. Pues la realidad del cuerpo es una imagen en movimiento fijada por el deseo. Si el lenguaje es la forma más perfecta de comunicación, la perfección del lenguaje no puede ser sino erótica e incluye a la muerte y al silencio: al fracaso del lenguaje... ¿El fracaso? El silencio no es el fracaso sino el acabamiento, la culminación del lenguaje (*ibid.*, p. 26)¹³.
- 16 Il n'est pas difficile d'observer dans cette citation l'expérience du langage de la figure de Sor Juana, la grande poétesse mexicaine du XVII^e siècle, et aussi, à la fin de sa vie, sa solitude et son silence comme dernière réponse à la société baroque dans laquelle elle vivait. Sor Juana représenterait une sorte d'allégorie de la fin du monde baroque et aussi de la société mexicaine de la Nouvelle Espagne.
- 17 Ce silence qui n'est pas « l'échec » du langage, mais son « achèvement » et sa « culmination » trouve une correspondance immense dans deux œuvres emblématiques d'Octavio Paz, *Blanc* et *Le Singe grammairien* :
- Blanc marque, on peut le penser, le sommet de l'œuvre poétique d'Octavio Paz, et l'accomplissement de son mythe personnel. Sexe, érotisme, amour, ascèse, détachement, vacuité, pensée, corps, passion, passage et parole, sont quelques-uns des « signes » qui entrent ici « en rotation », jusqu'à créer, chez le je et le tu poématiques, mais aussi bien chez le lecteur, cette « pensée en blanc » qui apparaît, en définitive, comme l'objet commun du rituel tantrique et de l'expérience poétique (Giraud P.-H., 2002 : 255).

- 18 *Le Singe grammairien* est un poème en prose qui constitue une récapitulation emblématique des grands thèmes essentiels de l'œuvre – vaste réflexion sur le langage, une constellation poétique néobaroque – concentrée dans la force puissante de l'analogie : « Analogía : transparencia universal : en esto ver aquello »¹⁴ (Paz O., 1974 : 138) :

La visión de la poesía es la de la convergencia de todos los puntos. Fin del camino. Es la visión de Hanumán al saltar (géiser) del valle al pico del monte o al precipitarse (aerolito) desde el astro hasta el fondo del mar : la visión vertiginosa y transversal que revela al universo no como una sucesión, un movimiento, sino como una asamblea de espacios y tiempos, una quietud. La convergencia es quietud porque en su ápice los distintos movimientos, al fundirse, se anulan ; al mismo tiempo, desde esa cima de inmovilidad, percibimos al universo como una asamblea de mundos en rotación. Poemas: cristalizaciones del juego universal de la analogía, objetos diáfanos que, al reproducir el mecanismo y el movimiento rotatorio de la analogía, son surtidores de nuevas analogías (ibid., p. 136-137)¹⁵.

- 19 Dans cette réconciliation des contraires on peut trouver sur le plan spatial la figure d'un mandala, mais aussi, sur le plan temporel, le modèle d'un rouleau d'emblèmes tantriques : « Ces rouleaux, dont un exemple se trouve reproduit dans l'édition française du *Singe grammairien*, se lisent de bas en haut, de motif en motif, jusqu'à l'illumination finale que matérialise un espace en blanc, sans figure » (Giraud P.-H., 2007, § 25). Ce que recherche Paz, c'est un point de conjonction poétique, dont il trouve l'expression la plus accomplie dans *Le Singe grammairien* :

El cuerpo de Esplendor al repartirse, dispersarse, disiparse en mi cuerpo al repartirse, dispersarse, disiparse en el cuerpo de Esplendor (...) :
Esplendor es esta página, aquello que separa (libera) y entreteje (reconcilia) las diferentes partes que la componen (...),
el acto inscrito en esta página y los cuerpos (las frases) que al entrelazarse forman este acto, este cuerpo.
la secuencia litúrgica y la disipación de todos los ritos por la doble profanación (tuya y mía), reconciliación/liberación, de la escritura y de la lectura (Paz O., 1974: 139-40)¹⁶.

- 20 Dans ce point de conjonction et de convergence, l'on peut voir aussi l'allégorie baroque qui contient une expérience du corps tombé : l'instant figé dans le temps, le fragment « incarné ». En particulier, le baroque mexicain et latino-américain réalise un processus d'incarnation et de désincarnation et marque une dichotomie entre le monde physique et le langage : « En nuestro arte barroco el espíritu vence al cuerpo pero el cuerpo halla la ocasión de glorificarse en el acto mismo de morir. *Su desastre es su monumento* » (Paz O., 1993 : 41)¹⁷. Partant de l'idée de la sublimation du mythe de l'âge d'or, une sublimation qui est en réalité sa négation, Paz parle d'un style, « *el barroco excremental* » :

La Contrarreforma, el "estilo jesuítico" y la poesía hispánica del siglo XVII son el reverso de la austeridad protestante y de su condenación y sublimación del excremento. España extrae el oro de las Indias, primero de los altares del demonio (o sea: de los templos precolombinos) y después de las entrañas de la tierra [...]. América es una suerte de letrina fabulosa, sólo que ahora la operación no consiste en la retención del oro sino en su dispersión. La tonalidad no es moral sino mítica. El metal solar se desparrama sobre los campos de Europa en guerras insensatas y en empresas delirantes (ibid., p. 37-38)¹⁸.

- 21 Un superbe gaspillage excrémental d'or, de sang et de destruction, mais l'or d'Amérique sert aussi à recouvrir l'intérieur des églises, comme une offrande solaire. C'est le baroque rituel de la destruction où l'or et son double physiologique recouvrent la signification suivante : « lo contrario del lucro productivo : son la ganancia que se inmola y se

incendia, la consumación violenta de los bienes acumulados. Ritos de la perdición y el desperdicio. Sacrificio y defecación » (*ibid.*, p. 39)¹⁹. Dans les nefs sombres de l'histoire se révèle, comme une immense offrande solaire, un baroque de la résistance et du sacrifice, du gaspillage et de la destruction violente : c'est le flamboyant baroque mexicain avec sa végétation dorée des autels, image emblématique et paradigmatique du « baroque excrémental ».

Une pratique du baroque : le temps présent du néobaroque

- 22 Le « baroque excrémental » de Paz permet de faire une lecture de la destruction et de la violence en Amérique latine, de ses histoires de résistance et de subversion, mais aussi des réactualisations et réécritures baroques. Pour Paz, le « baroque excrémental », que l'on peut appeler aussi baroque rituel de la dispersion et de la négation, est « le contraire du lucre productif ». Cette conception du baroque est très proche de celle que Sarduy élaborera, quelques années après, dans son livre *Barroco* (1974) : « ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo : el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación » (Sarduy S., 1974 : 99)²⁰. Mais avec Sarduy, le baroque redevient subversion, moquerie, dépense, parodie. Sarduy met en lumière le défi et le scandale d'être baroque aujourd'hui : l'actualité du baroque est subversion. Le baroque contemporain ou néobaroque, selon Sarduy, s'oppose à toute notion d'utile propre à l'économie bourgeoise et au langage de l'information. Il se situe dans l'espace de l'abondance, du résidu et du déchet, au-delà de l'utile et du fonctionnel.
- 23 Le « baroque excrémental » est un style où le mot conserve, dans son sillage, un sens de la vitalité du langage, en lien avec les matériaux eschatologiques et scatologiques. On peut observer, dans cette vision de Paz, un style qui peut synthétiser une relation dialogique et dialectique culturelle dans laquelle le catholicisme conserve l'influence du paganisme. Cette pluralité discursive s'observe également dans l'interprétation de José Lezama Lima d'un « baroque omnivore ».
- 24 Cette vitalité du langage du baroque renvoie, par conséquent, à une incapacité à résoudre le problème de la dualité de la langue. Parler de manière physique des choses, en effet, consiste à reconnaître qu'à l'échec du langage peuvent être opposées sa durabilité et sa continuité, comme un projet futur, en devenir. Par ailleurs, cette réhabilitation du baroque amène Octavio Paz à un questionnement sur les significations de l'érotisme dans le cadre d'une réflexion sur les fonctions du corps et sur la distinction entre culture et nature. La réflexion sur le baroque produit et crée un espace de discussion et d'élaboration du néobaroque : une nouvelle façon de voir, de reconnaître, de réévaluer, mais aussi de subvertir la relation entre le corps et l'érotisme, contre le désenchantement (*desengaño*) moderne et le capitalisme.
- 25 La réflexion de Paz remet en question la relation entre le sacré et le baroque et conçoit l'érotisme dans une dimension performative et rituelle, dans laquelle importe l'idée de l'*image incarnée* et dans une relation dialectique : *incarner-réincarner-désincarner*. Il observe ainsi, dans les œuvres et les monuments baroques, la présence de l'Eros. Il observe sa

splendeur, son échec et sa résonance ou son écho comme une expérience du corps pour construire sa relation au langage.

- 26 Paz reprend le concept de Benjamin de l'allégorie baroque qui contient une expérience du corps tombé : le baroque est funèbre et en même temps vital, parce que le baroque gèle la chute, l'instant figé dans le temps, le fragment allégorique. La vision du baroque de Paz permet et propose aussi un rapprochement entre l'allégorie au XVI^e siècle et la modernité poétique : en effet, l'œuvre de Paz est une réactualisation du baroque à travers l'utilisation de l'allégorie et de l'analogie.
- 27 L'œuvre poétique de Paz, vaste paysage qui couvre toute la seconde moitié du XX^e siècle, offre un itinéraire lucide et passionné. Sa poésie est présente et contrepoint de l'histoire, témoignage de l'homme et de son temps. Pour Paz, la relation entre la vie et l'œuvre est essentielle, ainsi qu'il le souligne dans son livre intitulé *Sor Juana Inés de la Cruz ou les pièges de la foi*, magistrale biographie critique de la grande poétesse mexicaine. On sait que si la vie seule ne peut expliquer l'œuvre, il ne faudrait cependant pas l'écarter de l'analyse. C'est la relation entre les deux qui tisse une trame particulière et les éclaire l'une et l'autre : l'image emblématique de Sor Juana qui « incarne » l'expérience du langage et du silence de la poésie moderne.
- 28 Un siècle après Wölfflin, le dialogue se poursuit entre le baroque historique et le baroque moderne ou néobaroque qui naît, précisément, d'une réflexion et d'une revendication esthétiques d'actualité et de contemporanéité du baroque : pour Deleuze, le baroque ne renvoie pas à une essence mais à une fonction, au trait distinctif d'un pli qui se plie et se replie à l'infini²¹. De Wölfflin à D'Ors, de Reyes à Lezama, de Benjamin à Paz, de Sarduy à Deleuze, le baroque se présente comme une catégorie intemporelle, constante, historique et universelle. On retrouve cette idée d'une permanence du baroque dans l'évolution des formes esthétiques. C'est à partir de la recherche et de la réflexion sur le baroque, en tant que phénomène historique, que s'exécute en contrepartie une production qui se réclame de l'esthétique baroque.
- 29 Entré dans la culture du début du XX^e siècle par les arts figuratifs, le baroque, entendu comme une entité intimement unie au destin moderne, peut, dans certains cas, être considéré comme l'origine même de la modernité (Raimondi E., 1985). En effet, une idée forte et récurrente de modernité sous-tend toute la réflexion critique sur le baroque. Le retour au baroque, dans la conception de Benjamin, n'est pas un retour à un état « posthume » mais à un état « présent » (*Jetztzeit*).
- 30 Le baroque, funèbre et vital en même temps, donne à l'histoire la possibilité de renaître de ses cendres et ses fragments sous la forme des *images présentes* (*images incarnées*) du temps passé et futur : à travers des allégories de l'oubli et du futur, des allégories modernes du « temps présent » en devenir. La réflexion théorique et poétique de Paz sur l'analogie universelle et l'allégorie moderne est une réactualisation du baroque moderne : c'est le *temps présent* du baroque, selon la conception de Benjamin ; c'est la dimension performative et *incarnée* du baroque sacré dans la contemporanéité du néobaroque.
- 31 Par les mots de sa poésie et de sa pensée critique, Paz regarde la complexité du monde baroque et lui donne un visage. Il nous permet d'entrevoir de nouvelles relations et analogies entre les choses en découvrant de nouvelles réalités, profondes, qui à leur tour sont liées aux autres réalités négligées ou refoulées. Sa pensée et sa vision offrent un regard tourné vers l'avenir et le passé du baroque, un regard qui embrasse des réalités plus vastes et plurielles, dans un mouvement constant qui est un devenir-réécriture,

allégorie moderne, constellation néobaroque des fragments et passages : l'échec et la splendeur du langage et du silence.

- 32 La splendeur de la chair se révèle à travers la sublimation érotique et le désir, mais aussi dans son propre désastre : la mort et la résurrection du corps transfiguré en l'autel flamboyant qui naît de ses propres cendres. Le silence du langage est l'ascension et la culmination du langage : son état *en blanc*, nocturne et solaire, un état de la dispersion et de la négation. C'est l'expérience de la splendeur du langage poétique qui révèle en même temps la propre mort du langage : dans son échec, trouver sa splendeur ; dans son *désastre*, son *monument*. L'image de l'autel baroque des églises du Mexique domine toujours dans le *temps présent* du baroque, dans un état en devenir.

BIBLIOGRAPHIE

Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, Rowohlt], Paris, Flammarion, 1985 [1928].

Deleuze, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

Giraud, Paul-Henri, *Octavio Paz : Vers la transparence*, Paris, PUF, 2002.

GIRAUD Paul-Henri, « Octavio Paz et le tantrisme. Le texte-corps-image comme tremplin vers l'extase », *Savoirs et clinique*, 2007/1 (n° 8), p. 135-142. DOI : 10.3917/sc.008.0135. URL : <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2007-1-page-135.htm>, page consultée le 4 novembre 2017.

Lezama Lima, José, *La expresión americana*, Almería, Confluencias, 2011 [1957].

Moulin-Civil, Françoise, « Le néo-baroque en question : Baroque, vous avez dit baroque ? », in *América : Cahiers du CRICCAL*, 1998 (n°20), *Le néo-baroque*, p. 23-49.

Nietzsche, Friedrich, *Humain trop humain I-II. Un livre pour les esprits libres*, traduit de l'allemand par Robert Rovini, édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, [*Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Leipzig, Ernst Wilhelm Fritzsche,], édition revue par Marc de Launay, Paris, Gallimard, 1987 [1886].

D'Ors, Eugenio, *Du Baroque*, traduit de l'espagnol (Espagne) par Agathe Rouart-Valéry, [*Lo barroco*, Madrid, Aguilar], Paris, Gallimard, 1983 [1935].

Paz, Octavio, *Conjonctions et disjonctions*, traduit de l'espagnol (Mexique) par Robert Marrast, [éd. orig. *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz], Paris, Gallimard, 1971 [1982].

Paz, Octavio, *Le Singe grammairien*, éd. orig., traduit de l'espagnol (Mexique) par Claude Esteban, Genève, Skira, 1972.

Paz, Octavio, *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz ou les pièges de la foi*, [éd. orig. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral], Paris, Gallimard, 1987 [1982].

Paz, Octavio, *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1993 [1969].

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, [Barcelona, Seix Barral], edición del autor, volumen 5 de las *Obras completas*, México, FCE, 1994 [1982].

Raimondi, Ezio, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Rico Domínguez, Marcos, *Gadda neobarocco. Corrispondenze fra Barocco storico e Barocco moderno*, Thèse de Littérature comparée, Université de Bologne, 2013, disponible en ligne, <http://amsdottorato.unibo.it/id/eprint/5516>, page consultée le 3 novembre 2017.

Sarduy, Severo, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

Sarduy, Severo, *Barroco*, traduit de l'espagnol (Cuba) par Jacques Henric et l'auteur, Paris, Gallimard, 1975.

Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el Barroco*, México, FCE, 1987.

Wölfflin, Heinrich, *Renaissance et Baroque*, traduit de l'allemand par [Guy Ballangé], [*Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München, Theodor Ackermann], Paris, Gérard de Monfort, 1967 [1888].

Wölfflin, Heinrich, *Les Principes fondamentaux de l'histoire de l'Art*, traduit de l'allemand par [Claire et Marcel Raymond], [*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München, Bruckmann], Paris, Gérard de Monfort, 1992 [1915].

NOTES

1. On date généralement le travail de réévaluation du baroque à la parution de *Renaissance und Barock* (1888) de Heinrich Wölfflin. Dans cette œuvre fondamentale, Wölfflin fait de l'instabilité baroque l'expression d'un devenir, c'est-à-dire d'une modernité (Wölfflin W., 1967). Avant lui, le concept de « baroque » était quasiment réduit à une critique négative des arts figuratifs, de la littérature et de la musique. On sent chez Wölfflin l'influence de Nietzsche, qui, dans *Humain trop humain* (1886), relie la musique au baroque, entendu comme principe dionysiaque du délire et de l'ivresse. Le fait que Nietzsche reconnaisse, dans le baroque, les traits délirants obtenus grâce à l'alternance des émotions et aux effets d'exaltation du contraste entre l'ombre et la lumière, nous paraît significatif. Nietzsche voit dans le baroque le signe d'une modernité formelle, en tant que vitalité des émotions et intensité de l'autoreprésentation. Avec Nietzsche, la modernité s'assume comme un lieu d'émotions, d'irrégularité et de passion radicale, et abandonne le sens de la mesure (Nietzsche, 1987). À la suite de Nietzsche et de Burckhardt, Wölfflin établit une nouvelle conception du baroque, pensé comme une catégorie de l'art dérivée du classicisme. Au fond, toute l'histoire de l'art s'écrit dans l'opposition entre ces deux pôles formels, qui rejoignent les deux formes d'arts nietzschéennes que sont l'apollinien et le dionysien. Dans la révision critique de ses théories publiée, en 1915, sous le titre *Les Principes fondamentaux de l'histoire de l'Art*, Wölfflin revient sur la notion du baroque qu'il oppose au classicisme. L'historien insiste sur l'idée que le baroque, à la suite de la Renaissance, fut à la fois un lieu, un style et un âge historique (Wölfflin W., 1992). Il ancre le baroque dans une perspective historique et en fait véritablement une catégorie esthétique moderne.

2. Walter Benjamin, dans son livre *L'Origine du drame baroque allemand* (1928), affirme lui aussi l'autonomie du baroque. Il met au premier plan l'actualité de la notion, c'est-à-dire son *temps présent* (*Jetztzeit*), et insiste sur la relation entre baroque et modernité, proposant un rapprochement entre l'allégorie au XVI^e siècle et la modernité poétique.

3. L'influence de la « Génération de 1927 » qui, en Espagne, redécouvrit Góngora à l'occasion du tricentenaire de sa mort, et que les critiques considèrent comme l'événement liminaire d'un nouvel intérêt pour la poésie baroque, se ressentira bientôt dans la critique de ces années, à tel

point que certains auteurs essaient de relire l'ensemble de la production poétique de ce siècle à la lumière des nouvelles études, historiques ou comparatistes, renversant les anciens jugements de valeur. Dámaso Alonso et Alfonso Reyes favorisent la thèse, soutenue par Eugenio d'Ors dans *Lo barroco* (1935), d'un gongorisme qui renaît de temps en temps (D'Ors E., 1983).

4. Dans ma thèse de doctorat, *Gadda neobarocco. Corrispondenze fra Barocco storico e Barocco moderno* (publiée en ligne par l'Alma Mater Studiorum – Université de Bologne : <http://amsdottorato.unibo.it/id/eprint/5516>), j'ai proposé une réflexion sur le baroque et le néobaroque dans la littérature du XX^e siècle. Dans mon analyse du néobaroque, j'ai repris les concepts d'allégorie moderne et de *temps présent* (*Jetztzeit*), développés par Walter Benjamin dans le cadre de sa réflexion sur le baroque (Benjamin W., 1985), ainsi que les notions de pli et d'excès (Deleuze G., 1988), forgées par Gilles Deleuze. Je proposais d'analyser l'écriture néobaroque comme une « constellation de fragments » d'allégories et comme une réécriture et une réappropriation de la notion de baroque (Rico Domínguez M., 2013).

5. Selon Octavio Paz, les premiers poètes mexicains du XVI^e siècle représentent une tradition étrangère et transplantée, qui est le résultat de la transplantation en Amérique de la poésie et de l'art européens de la Renaissance, notamment italiens et espagnols. Dans sa lecture de la tradition mexicaine, on reconnaît un désir d'universalité et de contemporanéité caractéristique de la modernité (Paz O., 1987).

6. « Dès sa naissance, la littérature de Nouvelle-Espagne eut conscience de sa dualité. L'ombre de l'autre, véritable langage de fantômes, fait non de parole, mais de murmures et de silence, apparaît déjà dans les textes des poètes du XVI^e siècle » (Paz O., 1987 : 70).

7. « Cet amour de l'étrange explique l'affinité de l'art baroque avec la sensibilité créole, autant que sa propre fécondité esthétique. Pour la sensibilité baroque, le monde américain était merveilleux, non seulement par sa géologie démesurée, sa faune fantastique et sa flore délirante, mais par les coutumes et institutions exotiques de ses anciennes civilisations [...]. On a souvent dit, en manière d'éloge ou pour le regretter, que le baroque mexicain exagérait ses modèles péninsulaires. Il est vrai que la poésie de Nouvelle-Espagne, comme tout art d'imitation, tenta d'aller plus loin que ses modèles. Elle fut baroque à l'extrême : le comble de l'étrangeté. Cette tension est une preuve de son authenticité [...] ; la singularité esthétique du baroque mexicain correspondait à la singularité historique et existentielle des créoles. Entre eux et l'art baroque existait une relation sans équivoque, non de cause à effet, mais d'affinité et de coïncidence. Ils respiraient avec naturel dans le monde de l'étrangeté, parce qu'eux-mêmes étaient et se savaient des êtres d'étrangeté. » *Ibid.*, p. 84-85.

8. « Nous avons oublié que les signes sont des choses sensibles et qui agissent sur les sens » (Paz O., 1971 : 18).

9. « Le langage a pour fonction de signifier et de communiquer les significations ; mais l'homme moderne a réduit le signe à la pure et simple signification intellectuelle, et la communication à la transmission de l'information. » *Ibid.*, p. 18.

10. « Le rite ancien se développe à un niveau qui n'est pas tout à fait celui de la conscience : ce n'est pas la mémoire qui se rappelle le passé, mais le passé qui revient [...]. L'art est l'équivalent moderne du rite et de la fête : le poète et le romancier construisent des objets symboliques, des organismes qui émettent des images. » *Ibid.*, p. 19.

11. « Pour Vélazquez, la Vénus [dans le miroir] est une image ; pour Góngora, l'œil solaire du cyclope est une métaphore et pour Quevedo l'anus cyclopéen est un concept de plus, un *trait d'esprit*. » *Ibid.*, p. 20.

12. « Le *trait d'esprit* de Quevedo et la métaphore de Góngora étaient encore du langage vivant. Si le XVII^e siècle avait oublié que le corps est un langage, ses poètes ont su créer un langage qui, en raison peut-être de sa complication même, nous donne la sensation d'être un corps vivant. » *Ibid.*

13. « Le corps n'est pas imaginaire parce qu'il manque de réalité, mais parce qu'il est la réalité la plus réelle : image enfin palpable, et pourtant, changeante et condamnée à disparaître. Dominer

le corps, c'est supprimer les images qu'il émet, et c'est en quoi consistent les pratiques du yogi et de l'ascète. Ou bien dissiper sa réalité, et c'est ce que fait le libertin. Les unes comme l'autre se proposent de venir à bout du corps, de ses images et de ses cauchemars : de sa réalité. Car la réalité du corps est une image en mouvement fixée par le désir. Si le langage est la forme la plus accomplie de la communication, la perfection du langage ne peut être qu'érotique et inclut la mort et le silence : l'échec du langage... L'échec ? Le silence n'est pas l'échec, mais l'achèvement, la *culmination* du langage. » *Ibid.*, p. 22-23.

14. « Analogie : transparence universelle : en ceci voir cela » (Paz O., 1972 : 157).

15. « La vision de la poésie est celle de la convergence de tous les points. Fin du chemin. C'est la vision d'Hanumān sautant (geyser) du fond de la vallée au sommet du mont où se précipitant (aérolithe) du haut de l'astre jusqu'au fond de la mer : vision vertigineuse et transversale qui révèle l'univers non pas comme une succession, un mouvement, mais comme une assemblée d'espaces et de temps, une quiétude. La convergence est quiétude car en son faite, les différents mouvements, en se confondant, s'annulent ; en même temps, du haut de cette cime d'immobilité, nous percevons l'univers comme un ensemble de mondes en rotation. Poèmes : cristallisation du jeu universel de l'analogie, objets diaphanes qui, en reproduisant le mécanisme et le mouvement rotatif de l'analogie, donnent naissance à de nouvelles analogies » (Paz, O., 1972 : 153).

16. « Le corps de Splendeur en se divisant, dispersant, dissipant dans mon corps se divisant, dispersant, dissipant dans le corps de Splendeur [...] : Splendeur est cette page, cela qui sépare (libère) et tisse (réconcilie) les différentes parties qui la composent [...], l'acte inscrit sur cette page et les corps (phrases) qui en s'enlaçant forment cet acte, ce corps : la séquence liturgique et la dissipation de tous les rites par la double profanation (tienne et mienne), réconciliation/libération, de l'écriture et de la lecture. » *Ibid.*, p. 159-161.

17. « Dans notre art baroque, l'esprit triomphe du corps, mais le corps trouve l'occasion de se glorifier dans l'acte même de la mort. *Son désastre est son monument* » (Paz O., 1971 : 35-36).

18. « Un style que l'on pourrait appeler "le baroque excrémental". La Contre-Réforme, le "style jésuite" et la poésie hispanique du XVII^e siècle représentent l'envers de l'austérité protestante, de sa condamnation et de sa sublimation de l'excrément. L'Espagne extrait l'or des Indes, d'abord des autels du *démon* (c'est-à-dire : des temples précolombiens), ensuite des *entrailles* de la terre [...]. L'Amérique est une sorte de latrine fabuleuse ; toutefois l'opération ne consiste pas dans la rétention d'or, mais dans sa dispersion. La tonalité n'est pas morale mais mythique. Le métal solaire se répand sur les champs de l'Europe dans les guerres insensées et des entreprises délirantes. » *Ibid.*, p. 32.

19. « le contraire du lucre productif : ils sont le profit que l'on immole et que l'on incendie, la consommation violente des biens accumulés. Rites de la perte et de la déperdition. Sacrifice et défécation. » *Ibid.*, p. 33.

20. « être baroque aujourd'hui signifie menacer, juger et parodier l'économie bourgeoise, basée sur une administration radine des biens ; la menacer, juger et parodier en son centre même et fondement : l'espace des signes, le langage, support symbolique de la société et garantie de son fonctionnement par la communication » (Sarduy S., 1975: 155).

21. Deleuze tente de démontrer que « le critère ou le concept opératoire du Baroque est le Pli, dans toute sa compréhension et son extension : pli selon pli. Si l'on peut étendre le Baroque hors de limites historiques précises, il nous semble que c'est toujours en vertu de ce critère » (Deleuze G., 1988 : 47). Si Leibniz nous a enseigné à plier et à déplier au XVII^e siècle, le baroque a porté cette opération à l'infini. Le problème se pose aussi, de façon analogique, pour l'homme moderne, puisque, même si l'on prend en considération de nouvelles façons de plier, « nous restons leibniziens, bien que ce ne soit plus les accords qui expriment notre monde ou notre texte. Nous découvrons de nouvelles manières de plier comme de nouvelles enveloppes, mais nous restons leibniziens parce qu'il s'agit toujours de plier, déplier, replier » (Deleuze G., 1988 : 189).

RÉSUMÉS

Mon article porte sur la réflexion théorique, culturelle, littéraire et artistique d'Octavio Paz sur le baroque et ses relations avec la modernité, dans ses écrits sur la poétesse mexicaine du XVII^e siècle Sor Juana (*Sor Juana Inés de la Cruz ou les pièges de la foi*). Cette recherche s'intéresse au goût de Paz pour l'analogie et l'allégorie, ainsi qu'à sa vision de la modernité comme tradition qui naît des ruines d'un monde disparu (les anciennes civilisations préhispaniques) et comme fragment d'une littérature étrangère transplantée : le baroque mexicain. Pour Paz, le style baroque espagnol et hispano-américain synthétise une relation dialogique, dans laquelle le catholicisme conserve les influences du paganisme et agrège une pluralité de discours culturels et sociaux. Le « baroque excrémental » de Paz (*Conjonctions et disjonctions*) est un style où le mot a conservé un sentiment de vitalité du langage par rapport aux matériaux « escatológicos » (scatologiques et eschatologiques). Paz observe, par exemple, dans les œuvres et les monuments baroques, la présence d'Eros, entre splendeur et échec, qu'il associe à une expérience du corps et à la construction d'une relation avec le langage. Sa réflexion trouve un prolongement dans *Le Singe grammairien*, un vaste poème en prose qui reprend les grands thèmes de son œuvre poétique.

Mi artículo trata de la reflexión teórica, cultural, literaria y artística de Octavio Paz sobre el barroco y de sus relaciones con la modernidad, a partir especialmente de sus escritos sobre Sor Juana (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*). Mi investigación toma en cuenta el interés de Paz por la analogía y la alegoría, así como su visión de la modernidad como tradición que nace de las ruinas de un mundo desaparecido (las antiguas civilizaciones prehispánicas) y como fragmento de una literatura extranjera transplantada : el barroco mexicano. En la visión de Paz, el estilo barroco español e hispanoamericano constituye una relación dialógica a través de la cual el catolicismo conserva los afluentes del paganismo permitiendo una pluralidad discursiva cultural y social. El llamado “barroco excremental” de Paz (*Conjunciones y disyunciones*) sería un estilo donde las palabras han conservado un sentimiento de vitalidad del lenguaje en relación con “lo escatológico”. Paz observa, por ejemplo, en las obras del “barroco monumental”, la presencia del Eros, entre el esplendor y el fracaso, que él relaciona con una experiencia del cuerpo y del lenguaje. Su reflexión encuentra un punto culminante en *El Mono Gramático*, vasto poema en prosa que retoma los grandes temas de su obra poética.

This article addresses the theoretical, cultural, literary and artistic examination by Octavio Paz of the baroque and its relationship to modernity in his book devoted to the seventeenth-century Mexican poet, Sor Juana (*Sor Juana: Or, the Traps of Faith*). This study concerns itself with the preference Paz displays for analogy and allegory, along with his vision of modernity as a tradition born out of the ruins of a lost world (ancient prehispanic civilizations) and as the outgrowth of a displaced foreign literature: Mexican baroque. For Paz, the Spanish baroque and Hispanic-American context form a dialogical relationship, in which Catholicism retains the influence of paganism and compounds a plurality of cultural and social discourses. Paz's “excremental baroque” (*Conjunctions and Disjunctions*) forms a style that retains a sense of language's vitality with respect to “escatológicos” materials (scatological and eschatological). For example, Paz identifies in baroque art the presence of Eros, embodying both splendor and decline, which he associates with the experience of the body and the relation that arises with

language. His thinking extends into his long prose poem, *The Monkey Grammarian*, which takes up the principal themes of his poetry.

INDEX

Palabras claves : barroco, modernidad, alegoría, analogía, Octavio Paz

Keywords : baroque, modernity, allegory, analogy, Octavio Paz

Mots-clés : baroque, modernité, allégorie, analogie, Octavio Paz

AUTEUR

MARCOS RICO DOMÍNGUEZ

Professeur de langue espagnole et de civilisation latino-américaine à l'Université du Havre et de Traduction littéraire à l'Université de Cergy Pontoise. Docteur en Littérature comparée de l'Université de Bologne (2013). Chercheur postdoctoral au CRIMIC – Paris Sorbonne (2014-2015) avec une recherche sur l'œuvre d'Octavio Paz. marcos-rico@dominguez@univ-lehavre.fr
marcos_rico@hotmail.com